

## **„Wszystko co było jest” – kategoria „trwania” w sztukach Ibsena i Fossego**

W niemieckim tygodniku „Die Woche” pojawiło się kilka lat temu zdanie dość często od tamtej chwili powtarzane, kiedy mowa o dzisiejszej sytuacji norweskiej dramaturgii: „Na początku był Henryk Ibsen, następnie nie było nic, a teraz mamy Jona Fossego”<sup>1</sup>. Nazwisko Ibsena pojawia się w kontekście twórczości Jona Fossego niemal automatycznie – co wcale nie znaczy, że bezpodstawnie. Często jednak dzieje się tak ze względu na fakt, że bardzo trudno umiejscowić pisarstwo tego ostatniego w tradycji literackiej i powiązać go z któryś z współczesnych nurtów w dramaturgii. Autor *Snu o jesieni* nigdy nie nawiązuje do poprzedników w sposób oczywisty. Jego twórczość to raczej delikatna materia intertekstualna.

Fosse, debiutując w 1994 roku sztuką *I nigdy się nie rozstaniemy*, włączył się w obszar literatury dramatycznej w momencie, gdy wszystkie zasady konstytuujące tradycyjnie rozumiany dramat zostały już zakwestionowane, wszelkie bariery poza jego ramami jako tekstu pisanego dla teatru zostały przekroczone. Dlatego być może autor ten nie odczuwa potrzeby buntu przeciwko jakimkolwiek ograniczającym go formom, co nie znaczy, że unika eksperymentów formalnych. Fosse wykorzystuje zarówno zasady dramatu klasycznego, jak i osiągnięcia awangard dwudziestowiecznych. Na spotkaniu z polską publicznością w Warszawie w 2008 roku na pytanie, dlaczego zaczął pisać dla teatru, odpowiedział: „Nie wiem. Nie umiem tego określić, ale wydaje mi się, że jest coś takiego w teatrze, co jest tożsame z istotą mnie samego. Ale nie wiem, co to jest”. Na pytania o stosunek do Ibsena odpowiadał niechętnie. W moim

---

<sup>1</sup> K a i J o h n s e n, *Ktoś tu przyjdzie. Kilka systematycznych uwag na temat języka teatralnego Jona Fossego*, [w:] J o n F o s s e, *Sztuki teatralne*, ADiT 2005, s. 328.

przekonaniu ta deklarowana nieokreśloność motywacji, a jednocześnie potrzeba zdystansowania się, czy wręcz odcięcia, od Ibsena jako ojca narodowej norweskiej dramaturgii i niechęć wobec bycia doń porównywanym sprawiła, że Fosse wszedł z Ibsenem w relację głębszą niż tylko opartą na chęci kontynuacji jego dokonań i otwartego dialogu.

Niezaprzeczalny i jawny dowód zainteresowania Ibsenem pojawia się u Fossego w postaci sztuki *Suzannah* dopiero dziesięć lat po debiucie. Zanim Fosse zaczął pisać dla sceny, był znany głównie jako poeta i powieściopisarz, przyznający się do zainteresowań mistyką i filozofią, ale na pewno nie teatrem. Dziś norweski autor otwarcie potwierdza, że zanim został dramatopisarzem, uznawał jedynie Becketta, dlatego tak ważne jest dla niego pisanie „po Beckettzie”. Autor *Końcówki* ma dla niego szczególne znaczenie ze względu na poszukiwanie formy dramatu, który można by nazwać dramatem „czystym”, skondensowanym w słowie; dramatem dążącym do ukazania życia człowieka jako figury czekania. Jednak Fosse odbija się od punktu zerowego Becketta, od dążenia w stronę zupełnego bezruchu. Nie umieszcza swoich bohaterów w rzeczywistości totalnie zredukowanej do absurdu, nie skazuje ich na trwanie w egzystencjalnej pustce, skazując ich raczej na trwanie w ich własnym wnętrzu. U Fossego kategoria trwania i ciągłego oczekiwania wiąże się z potencjalną otwartością człowieka na spotkanie drugiego, a także na transcendencję. Choć możliwość takiego spotkania ma wymiar cudu, nie jest z góry skazana niepowodzeniem. Fosse bowiem pokazuje, że w każdym najzwyczajszym, najbardziej szarym i anonimowym ludzkim życiu cud może się wydarzyć. Może spełnić się w decyzji, by nawiązać rozmowę z kimś spotkanym na przystanku (Agnes w *Dziecku*) lub by wybrać się na spacer po cmentarzu (*Sen o jesieni*). Jednak potencjał cudu jako odmiany losu człowieka najczęściej pozostaje niewykorzystany.

W swoim „minimalistycznym” pisaniu Fosse rezygnuje z abstrakcyjnej, metaforycznej formy zaprojektowanej jako zawoalowana wykładnia filozofii absurdu; rezygnuje na rzecz prostoty i swoiście zdefiniowanego realizmu. Świat dramatów Fossego to świat realny i choć ta realność często rozwarstwia się na kilka poziomów pozbawionych jakiegś perspektywy obiektywizującej, to jednak czytelnik/widz może go rozpoznać jako sobie współczesny i codzienny. Nie znaczy to wcale, że chodzi o świat racjonalny i zrozumiały dla zamieszkujących go postaci. W niemal każdym tekście norweskiego autora pojawia się postać, której jedynym

pragnieniem jest ucieczka ze świata dotychczasowej egzystencji. Jakiś inny, lepszy świat dostępny jest tu jedynie przeczuciu, intuicji. Fosse nie odbiera swoim postaciom możliwości wpływania na ich własny los i decydowania o sobie, co choćby odróżnia jego bohaterów od Hamma i Clova z *Końcówki* Becketta. Choć postacie w dramatach Fossego czują się skazane na porażkę, podejmują jednak próby zmiany swego losu, szczególnie jeśli chodzi o relacje z innymi. Podejmują te próby przez dążenie do rozpoznania siebie i partnera w rozmowie. Jednak w decydujących momentach przyjmują bierną postawę i wskutek tego nie dokonuje się żaden przełom. Dialog najczęściej po prostu się urywa, postaci pozostają pogrążone w autoanalizie i autonarracji.

Odbicie się od pustki i braku jakiejkolwiek nadziei, typowych dla sztuk Becketta, jest z pewnością ważne dla dramaturgii Fossego. Jednak jeszcze ważniejszy wydaje się dialog, jaki Fosse prowadzi z Ibsenem, nawiązując do stworzonych przez niego postaci i kontynuując podobną problematykę oraz stawiając tekstowi dramatycznemu podobne cele i zadania. Jon Fosse, idąc za dramatem absurdu, również nawiązuje do osiągnięć dramatopisarzy modernistycznych, zwłaszcza jeśli chodzi o grę z konwencjami sztuki dobrze skrojonej i gatunków popularnych na przełomie XIX i XX wieku, takich jak melodramat i farsa. Jego dramaturgia jest głęboko zanurzona w modernizmie także dlatego, że poddaje się analizie w odniesieniu do estetyki intymności, która została opisana pod koniec XIX wieku przez niemieckich naturalistów, zaś w wersji praktycznej znalazła swój najpełniejszy wyraz właśnie w dramaturgii skandynawskiej końca XIX i początku XX wieku. Zjawiska intymizacji i subiektywizacji, zdaniem Jeana-Pierre’a Sarrazaca, rozsadziły strukturę dramatu w epoce jej głębokiego kryzysu i dezintegracji „ja”. To kolejny powód, dla którego Ibsen, jako przedstawiciel tak rewolucyjnego z dzisiejszej perspektywy dramatu intymnego, może być czytany przez pryzmat sztuk Fossego, Fosse zaś – jako kontynuator tradycji dramatu intymnego – przez pryzmat twórczości Ibsena.

Prowadząc grę z technikami budowania postaci i dialogu obecnymi u Ibsena, a co za tym idzie – ze sposobami wytwarzania przezeń efektu realności, Fosse zaprasza czytelnika/widza do indywidualnych odczytań, do współtworzenia sensów i znaczeń. Posuwa o kilka stopni dalej proces zapoczątkowany przez swego poprzednika, który jako autor zrzucił z siebie obowiązek stworzenia spójnej, dającej się złożyć w całość

historii a w konsekwencji – jednorodnej wizji świata. Na podstawie wybranych przykładów postaram się opisać relację między twórczością Ibsena i Fosseo, porównując najbardziej charakterystyczne dla nich aspekty funkcjonowania postaci, dialogu oraz statusu nadawanego rzeczywistości przedstawionej. Jednocześnie tym, co spaja proponowaną tu analizę, jest szeroko rozumiana kategoria „trwania”. W odniesieniu do bohaterów sztuk Ibsena i Fosseo można tę kategorię wykorzystać na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, jako odmiennie realizowaną matrycę konstrukcyjną do tworzenia postaci, pokazanych jako samotne jaźnie wędrujące w czasie. Kolejne płaszczyzny to płaszczyzna filozoficzna i intertekstualna, a także wpisana w teksty jednego i drugiego autora koncepcja wydarzenia teatralnego.

Trwanie postaci w kilku alternatywnych wersjach siebie samej, przemieszczanie się i ewolucja tożsamości jednej postaci na zasadzie kontynuacji w bohaterach kolejnej sztuki, a także szczególny rodzaj trwania w czasie naznaczony znajdowaniem się zawsze w „stanie pomiędzy”, w rejonach granicznych czasu, głównie realizowany jako celebrowanie przeszłości w chwili obecnej – to zabiegi, które stosuje zarówno Ibsen, jak Fosse. Kolejny poziom to życie postaci Ibsena w poszczególnych postaciach Jona Fosseo, a także w jego całościowej, dość spójnej koncepcji postaci dramatycznej.

W jednym z pierwszych polskich tekstów na temat dramaturgii Fosseo Lech Sokół podkreślał świadomość norweskiego dramatopisarza, że Ibsen „był pisarzem nie tylko wybitnym, lecz również rewolucyjnym, wybuchowym i bulwersującym. Wie, że nie był pocziwcem i, prawdę mówiąc, nie bardzo nadaje się na symbol kultury narodowej”<sup>2</sup>. To potwierdza się i sprawdza również w odniesieniu do sztuki *Suzannah*, w której Ibsen jest tym, o kim mówi się na scenie i poza nią.

Fosse wykorzystuje tu czytelnie odniesienia do biografii Ibsena, a także do anegdot krążących o wielkim pisarzu, budując fasadę referencyjności świata przedstawionego. Wszystko to jednak pozór, bowiem podobnie jak w innych jego sztukach, świat przedstawiony został głęboko zakorzeniony w rzeczywistości wewnętrznej. W tym dramacie Fosse z całym naciskiem stawia pytanie o to, czy właśnie subiektywny, we-

---

<sup>2</sup> L e c h S o k ó ł, *Jon Fosse. Współczesny dramat poetycki*, „Dialog” 2003, nr 12, s. 178.

wewnętrzny świat jednostki nie jest jedynym światem prawdziwym? Może prawda o Ibsenie wygląda właśnie tak, jak przedstawia ją najbliższa mu osoba, bowiem żadna obiektywna prawda o człowieku i otaczającym go świecie nie istnieje? Fosse sprowadza figurę Ibsena do zwyczajności i codzienności. Wpisuje go w koncepcję swojego bohatera: zwykłego, po ludzku nieszczęśliwego człowieka. Pozbawia go jednocześnie głosu. Ibsen nie jest bohaterem jego tekstu, lecz jedynie bohaterem opowieści Suzannah, żony Ibsena – rozbitej na trzy postaci i ukazanej w trzech różnych fazach swego życia jako Stara Suzannah, Młoda Suzannah i Suzannah w średnim wieku. Ibsen to z pewnością człowiek z krwi i kości, Suzannah mówi o nim kilka razy: „Pijany, głupi Ibsen”. To także bohater monologu – palimpsestu, w którym nakłada się na siebie kilka warstw opowieści, kilka perspektyw czasowych ustatycznionych i ujednoliconych w jedną sytuację, charakterystyczną i znamioną dla tekstów Fosseo: sytuację oczekiwania, która w tym tekście staje się czekaniem kobiety na powrót mężczyzny. To czekanie, które nie ma spodziewanego finału, gdyż tekst kończy się słowami: „Ibsen na pewno zaraz przyjdzie”<sup>3</sup>. Postać Suzannah na kilku płaszczyznach wciela w swojej konstrukcji fenomen trwania, który jest jednocześnie przymusem trwania. Suzannah realizuje model konsekwentnie stosowany i powtarzany w wielu sztukach Fosseo: Młodej Kobiety, Kobiety w średnim wieku i Starej Kobiety. Jest kolejnym odbiciem żony, partnerki życiowej i matki, niesie w sobie cechy Dziewczyn i Kobiet z wcześniejszych i późniejszych sztuk. Ewa Partyga pisze, że w postaci Suzannah krzyżują się rozpoznawalne dla większości czytelników rysy bohaterek Ibsena: Solweigi, Thei Elvsted, Heddy Gabler, Elli i Gunhildy<sup>4</sup>. Na potwierdzenie tego rodzaju zabiegu przenikania się postaci w twórczości Ibsena i Fosseo nie brakuje przykładów. Można zaobserwować w trakcie lektury sztuk Ibsena, jak przepisywał on własne dramaty, przetwarzał wątki i motywy, lecz jeszcze łatwiej zauważyć tę metodę po przeczytaniu choćby kilku sztuk Fosseo. W pewnym sensie postaci Fosseo powtarzają los postaci Ibsena. Jednak

---

<sup>3</sup> Jon Fosse, *Suzannah*, Cecilie Løveid, *Austria*, tłum. Ewa Partyga, Panga Pank 2007, s. 91. Wszystkie cytaty ze sztuki *Suzannah* oznaczam skrótem S oraz numerem strony, które przytaczam w nawiasie.

<sup>4</sup> Ewa Partyga, *Fosse i Løveid – janusowe oblicze norweskiego dramatu ostatnich dekad*, [w:] Jon Fosse, *Suzannah*, Cecilie Løveid, *Austria*, op. cit., s. 16.

u Fossego chodzi o coś więcej. Wariantowość i wymienialność losów ludzkich stanowi immanentną i substancjalną cechę ludzkiego istnienia, a także oś konstrukcyjną jego tekstów. Mężczyzna i Kobieta ze *Snu o jesieni* rozmawiają o „tych, którzy kiedyś byli / a których już nie ma”, o ludziach, „którzy teraz mieszkają w miastach”, ponieważ „wkrótce wszyscy oni znikną / i będą inni ludzie / w domach / na ulicach / Z czasem wszyscy ci ludzie zostaną wymienieni / na innych ludzi”<sup>5</sup>. Bezimienni Mężczyźni i Kobiety mieszkający w domach i mieszkaniach powtarzają losy poprzednich mieszkańców, w dodatku żyją ze świadomością, że po nich przyjdą następni mieszkańcy.

Tekst *Suzannah* rozpoczyna się monologiem Starej Suzannah, jej głos jest pierwszym, który słyszymy, choć trudno powiedzieć, by był głosem nadrzędnym. Jej perspektywa wprowadza czytelnika/widza w opowieść o życiu z mężczyzną, z Ibsenem „tu w mieszkaniu / w tym mieszkaniu w Christianii” (*S*, s. 31). Jesteśmy wciągani w rytuał odtwarzania przeszłych zdarzeń, w grę pamięci, w rwany rytm strumienia słów wypowiedzianych przez Kobietę, przez którą przepływa czas. Jak wiele innych bohaterek Fossego została ona umieszczona poza czasem, powtarza w sobie różne chwile, które pojawiają się na zasadzie błysku, mignięcia i mijają. „Pamiętam wszystko i nie pamiętam nic” – podkreśla (*S*, s. 32). Suzannah medytuje na temat swojej pamięci i jej działania: „Nie pamiętam przecież / już nie pamiętam / wszystko się zlewa / i nagle coś staje się wyraźne / to czy tamto / coś całkiem nieważnego” (*S*, s. 46). I w innym momencie: „Dlaczego pamiętam coś takiego / dłoń która trzyma drugą dłoń” (*S*, s. 53). Refleksja nad nieznosnie subiektywną i indywidualną pamięcią często pojawia się w wypowiedziach innych postaci, których monologi funkcjonują jak puszczony w ruch wehikuł pamięci, na przykład w wypowiedziach Kobiety, bohaterki *Dziewczyny na kanapie*: „Ciągłe mam ją przed oczami / Dlaczego tak jest / Dlaczego człowiek coś widzi / i potem nie może / tego zapomnieć”<sup>6</sup>. Niemożność zapomnienia, uparte trwanie w nas przeszłości może mieć różne powody; takie, które nie wykraczają poza intrasubiektywność, bądź też takie, które są impul-

<sup>5</sup> Jon Fosse, *Sen o jesieni*, tłum. Elżbieta Frątczak-Nowotna, „Dialog” 2003, nr 12, s. 115.

<sup>6</sup> Idem, *Dziewczyna na kanapie*, tłum. Ewa Partyga, [w:] *(Kon)teksty: Ibsen, Fosse, Loher*, Panga Pank 2009, s. 107.

sami z zewnątrz. Stara Suzannah, znajdując się w przestrzeni intymnej mieszkania, w którym żyła z Ibsenem, napotyka namacalne materialne ślady tego życia, które wpływają na jej proces wspomniania i przeżywania przeszłości: „Jego ubrania nim pachną / Ale jego nie ma / A na surducie zauważyłam jego włos / (...) Dotykam jego ubrań” (S, s. 42).

Odczuwanie czasu i działanie pamięci zmienia się na przestrzeni życia, Stara Suzannah odczuwa i wspomina przez pryzmat bólu po stracie, który wywołuje poczucie wewnętrznego chaosu i dezintegracji. Kiedy w tekst wkraczają monologi Młodej Suzannah i Suzannah w średnim wieku, to pojawiają się dwie zupełnie odmienne perspektywy czasowe: perspektywa Młodej Suzannah skupionej na teraźniejszości i myśli o wspólnej przyszłości z Ibsenem oraz perspektywa Suzannah w średnim wieku, która przez opowiadanie o Ibsenie poszukuje i próbuje określić swoją własną tożsamość. Płaszczyzny czasowe przenikają się i oświetlają nawzajem, zlewają się i ponownie rozszczepiają. „Ja jestem Henrykiem Ibsenem” (S, s. 71) – powtarza Suzannah. On, mężczyzna jej życia, w niej jest i trwa w niej także przez stan jej ciągłego czekania na niego i bycia wciąż przy nim: „Na tyle na ile potrafię / jestem razem z Ibsenem / ale on jest taki samotny / i nie potrafi być z kimś / nawet ze mną / Daleko nam do siebie / I to dobrze / dla niego / dla mnie” (S, s. 63). Wyraźnie pojawia się tu powracające wciąż u Fossego pytanie o granice współbycia, życia razem i życia wobec drugiego. ~~publ. Jag.~~

To pytanie stanowi także jedną z najważniejszych kwestii w dramaturgii Ibsena. Czy człowiek może się spełnić w trwałym związku z kimś lub też trwając przy kimś bez względu na jego postawę? Czy raczej został stworzony do osobności, samotności? Czy może osiągnąć wolność we współbyciu? Jakie są granice poświęcenia dla drugiego? Pozostawiam na boku rolę płci, męskość i kobiecość bohaterów sztuk Ibsena i Fossego. Chodzi mi przede wszystkim o wymiar antropologiczny tego pytania.

Ten problem został mocno zarysowany już w młodzieńczym *Peerze Gyncie*, a potem ewoluuje w realistycznych i najpóźniejszych sztukach Ibsena. Peer Gynt to jeden z pierwszych bohaterów w dramacie europejskim, którzy nie są zdolni, nie potrafią bądź nie chcą przekroczyć granicy własnej subiektywności. Jednocześnie jego wędrówka nie jest też podróżą w głąb siebie, nie jest dążeniem ku samopoznaniu. Wręcz przeciwnie. To konsekwentna ucieczka i odwrót od poszukiwania prawdy o sobie. W szkicu o *Peerze Gyncie* Małgorzata Sugiera dowodzi, że „w tym

poemacie dramatycznym tylko na pozór oglądamy proces ewolucji psychiki Peera, jednoznaczny z rozwojem jego ciała i przebiegający w zgodnym rytmie z chronologiczną progresją przedstawionych na scenie zdarzeń<sup>7</sup>. W istocie akcja *Peera Gynta* ma strukturę kolistą, to nieustanne powtarzanie jednego i tego samego traumatycznego wydarzenia, co nie jest równoznaczne z tym, że Peer jest zdolny do przeżycia traumy. To doprowadziłoby go do rozpoznania (*anagnorisis*) prawdy o sobie samym, do przeżycia wstrząsu wskutek konfrontacji ze swoją prawdziwą twarzą, a nie tylko z zapośredniczonym odbiciem twarzy. Wskutek takiego szoku bohater musiałby przejść przemianę. Tymczasem Peer przez całą bogatą w przygody wędrówkę wewnątrznie się nie zmienia. Nie zmienia się także w finale. Sens ostatniej sceny powrotu do Solweigi to potwierdza. Peer mówi o „wewnętrznym chłopcu”, którym nadal chce być, i dlatego nim pozostanie. Postaci, które spotyka Peer na swojej drodze, są wcieleństwem traumy, która nie może się dopełnić, ponieważ na przeżycie traumy w pewnym sensie trzeba się otworzyć, a w tytułowym bohaterze dramatu Ibsena żadne spotkanie nie prowadzi do przemiany. Nie poznaje on siebie, ponieważ w istocie nie wychodzi światu ani spotkanym osobom naprzeciw, ukrywając się w swojej wyobraźni. Dlatego jest skazany na trwanie poza wiedzą o sobie, poza samopoznaniem, w interpretowanym przez siebie świecie. Czy to oznacza, że samopoznanie może się dokonać tylko wobec innego, w konfrontacji Ja z Ty? Na to pytanie Ibsen nie daje jednoznacznej odpowiedzi.

W centrum dramaturgii zarówno Fossetego, jak Ibsena zawsze jest postać. To z konstrukcji postaci, jej relacji do świata zewnętrznego i sposobu komunikacji wynika status realności oraz typ zaprojektowanego odbioru tekstu/przedstawienia. Ibsen konstruuje swój typ bohatera jeszcze w ramach tradycyjnie rozumianej formy dramatycznej z dość wyraźnie zarysowanym przebiegiem akcji. Jednak poetyka i estetyka jego dramatów daleka jest już od jednoznaczności oraz subiektywizacji dyskursu, dlatego podpowiada czytelnikowi/widzowi, aby nie ufał temu, co mówi postać. Wypowiedzi postaci mogą świadczyć bardziej o niej samej niż potwierdzać jakąś prawdę o świecie zewnętrznym. To właśnie autor *Domu lalki* jest tym, dzięki któremu realistyczny dramat rodzinny

---

<sup>7</sup> Małgorzata Sugiera, *Obieranie cebuli*, [w:] e a d e m, *Upiory i inne powroty*, Księgarnia Akademicka 2006, s. 58.



stał się dramatem intymnym, ponieważ ładunek tragizmu przenosi się w tym ostatnim na egzystencję wewnętrzną. Gry gatunkowe, polegające na świadomym wpisywaniu się w konwencje sztuki dobrze skrojonej i melodramatu, a za chwilę wyłamywanie się z nich oraz świadome i przewrotne operowanie stylistyką symbolistyczną i realistyczną służą temu, żeby rzeczywistość w sztukach Ibsena mogła wciąż się konstituować i rozpadać<sup>8</sup>. Ibsen pokazuje, jak postacie stwarzają sobie rzeczywistość i nakłada na siebie różne nieprzystające do siebie interpretacje, nie rozsądzając o tym, którą z nich czytelnik powinien uznać za nadrzędną. Jednocześnie jego bohaterowie są jednostkami na tyle jeszcze silnymi psychicznie, by trwać w swoich interpretacjach świata, wierzyć w nie, potrafić je wyrazić i działać w ich imieniu. Fosse natomiast, w opozycji do Ibsena, pokazuje niemożność i nieumiejętność zbudowania sobie takiej interpretacji świata, w której można się zakorzenić, tak ustanowić w niej swoją tożsamość, by dawała siły do przetrwania i podejmowania życiowych decyzji. Dlatego jego postacie nie potrafią stać się bohaterami tradycyjnie rozumianego dramatu.

Fosse ukazuje człowieka, którego opowieść jest zawsze powtórzeniem czyjejs opowieści, w którego życiu wiele się nie wydarza. Druga Młoda Kobieta, bohaterka tekstu *Sen*, tak to formułuje: „Ale musi się coś wydarzyć / coś może się wydarzyć / nie może wciąż być tak samo / kiedy nadejdzie zima / wiosna / lato / jesień / i znów zima / wiosna”<sup>9</sup>. Działania postaci to często myślenie o przyszłości, snucie zwykłych planów, które stają się w tej dramaturgii wielkim wyzwaniem. To bowiem ryzykowne próby spotkania z kimś drugim, przywiązania się do kogoś, posiadania dziecka, zmiany miejsca zamieszkania, to poszukiwanie kontaktu z innym, pozaziemskim wymiarem życia. Jednak te poszukiwania nie dają szczęścia, ponieważ postaci Fossego, podobnie jak egzystencjalne *dramatis personae*, to ludzie, którzy źle się czują „tu”. Tu, to znaczy w świecie. To bohaterowie szczególnie naznaczeni pragnieniem innej formy egzystencji niż ta, którą oferuje im dzisiejsze społeczeństwo i jego wymogi

<sup>8</sup> Na temat wykorzystywania przez Ibsena i Czechowa konwencji melodramatu i farsy szeroko pisze Ewa Partyga. Por. E w a P a r t y g a, *Ibsena i Czechowa gry genologiczne*, [w:] *Oblicza realizmu*, red. M a t e u s z B o r o w s k i, M a ł g o r z a t a S u g i e r a, Księgarnia Akademicka 2007, s. 79-116.

<sup>9</sup> J o n F o s s e, *Sen*, tłum. E l z b i e t a F r a t c z a k - N o w o t n a, „Dialog” 2006, nr 10, s. 128.

samookreślenia się czy w ogóle kondycja ludzka. Uciekają od przyjmowania ról obowiązujących w rzeczywistości rodzinnej i społecznej, nie umieją zdecydować się na żadną określoną formę siebie. Odmawiają bycia matką, ojcem, żoną, mężem, często odmawiają w ogóle bycia kimś.

Wcześniej to właśnie u Ibsena pojawiły się postaci tak silnie rozdarte między poczuciem obowiązku, potrzebą dokonania czegoś dla ogółu i przykładowego wypełniania swojej roli, a poczuciem uwięzienia w niej, pragnieniem wyzwolenia się. To właśnie Peer Gynt Ibsena jest pierwszym bohaterem odmawiającym poddania się presji samookreślenia. Tymczasem w późniejszych sztukach Ibsen pokazuje bohaterów będących być może jeszcze dalej od aktu samopoznania, trwających w dotychczasowej formie siebie samych, obnaża fałsz i konwencjonalność tej formy. Postaci te przechodzą proces ku „zrzuceniu kostiumu”, oddaniu roli i podjęciu decyzji o nieuczestniczeniu w życiowym teatrze. W sposób mniej lub bardziej desperacki decydują o tym, by podjąć próbę wyzwolenia się. Ibsen przewrotnie zadaje niemal w każdym tekście pytanie: „Co jest poza rolą? Wyzwolenie czy pustka?”. Nora w V akcie *Domu lalki* wypowiada do Helmera wieloznaczną kwestię: „Chcę zdjąć kostium”<sup>10</sup>. Mówi także: „Muszę zostać sama, by zorientować się w sobie i w tym, co mnie otacza” (N, s. 170). Helmer mówi kilka kwestii dalej: „Jesteś przede wszystkim żoną i matką”. Nora odpowiada: „Już w to nie wierzę. Jestem przede wszystkim człowiekiem” (N, s. 172). Czy zatem trwanie w roli wyklucza możliwość „zorientowania się w sobie”?

U Fossego odmowa uczestniczenia w życiu społecznym i rodzinnym często wiąże się z odmową uczestniczenia w języku, z wydziedzieleniem postaci z możliwości samookreślenia się i komunikowania za pomocą słów. Bohater zwykle zawieszony jest między milczeniem a słowotokiem, przybierającym formy strumienia świadomości. Fosse nieco inaczej ustala przy tym relacje między postacią a czytelnikiem/widzem w sztukach, które można nazwać realistycznymi, a inaczej w tych, w których rzeczywistość została całkowicie przefiltrowana przez emocje i procesy przebiegające w świadomości bądź podświadomości postaci, czego dobrym przykładem może być *Suzannah* czy *Sen o jesieni*. Czytając dra-

---

<sup>10</sup> Henryk Ibsen, *Dom lalki (Nora)*, tłum. Jacek Frühling, [w:] idem, *Wybór dramatów*, Ossolineum 1984. Wszystkie cytaty z tej sztuki oznaczam skrótem N oraz numerem strony, które umieszczam w nawiasie.

maty reprezentujące tę drugą kategorię, trudno zdecydować, która postać istnieje ze względu na którą; rzeczywistość jest nieokreślona, rozmywa się i podąża za procesem ciągłej fluktuacji tożsamości monologujących protagonistów. Inną perspektywę spojrzenia na postać daje natomiast Fosse w sztukach, w których poziom realności świata przedstawionego jest jeden, jak w dramatach *Imię* czy *Noc śpiewa piosenki*. *Imię* to tekst, nawiązujący do konwencji realistycznego dramatu rodzinnego, w którym przybycie kogoś z zewnątrz zakłóca dotychczasowe, pozornie spokojne życie domowników. Zarazem pojawia się tu wątek enigmatycznej przeszłości, która determinuje teraźniejszość. Wcześniej taką konstrukcję doprowadził do perfekcji właśnie Ibsen. W *Upiorach*, *Heddzie Gabler* czy *Rosmersholmie* wszystko, co zdarzyło się w przedakcji, wywołuje szereg zdarzeń, obnażając fikcyjność i fałsz teraźniejszości, by na koniec powrócić do punktu wyjścia. W procesie tej demaskacji uczestniczy widz. Tymczasem u Fossego widz wie jeszcze mniej niż sceniczne postacie. Niedookreślona, sygnalizowana w urywanym dialogu przeszłość nie zostaje wydobyta „na jaw”, pulsuje pod powierzchnią akcji.

Akcja *Imienia* jest statyczna, można ją streścić w jednym zdaniu. Dwoje młodych ludzi – Chłopak i Dziewczyna – szukają schronienia w domu jej rodziców. Dziewczyna jest w zaawansowanej ciąży, niedługo ma urodzić. Pierwsza scena: „Zapala się światło. Dziewczyna, młoda, w ciąży, siedzi na kanapie”. Tylko tyle mówią nam didaskalia. Fosse wprowadza nas w sam środek sytuacji. Tekst rozpoczyna się jej monologiem:

Nie mógł tu przyjechać  
Ze mną  
Nic go nie obchodzi  
Mogłam przecież (*urywa*)  
Nie obchodzi go  
(*wstaje, podchodzi do okna, patrzy w półmrok*)  
Powinien tu zaraz być  
(*Krótką pauza*)  
Nie mógł tu przyjechać  
ze mną  
Musiałam jechać autobusem  
Tylko dlatego że on (*urywa*)  
(*Krótką pauza*)  
I mama która gada i gada

Opowiada o wszystkim  
Ojciec nie może spać<sup>11</sup>

Fosse pokazuje nam sytuację z jej punktu widzenia. Dziewczyna nie czuje się dobrze w swoim położeniu. Przestrzeń rodzinnego domu nie daje jej żadnego poczucia bezpieczeństwa. Jej wstępny monolog sygnalizuje wszystkie punkty zapalne przyszłych nieporozumień między nią i jej chłopakiem, między nią i rodzicami. Jednocześnie ten monolog nie ma adresata. To klasyczny strumień świadomości – zapis jej myśli. Najczęściej u Fossego monologi są wypowiedziane w obecności innej postaci, co nie znaczy, że do niej. Tutaj mamy przykład monologu w samotności. Przyjazd Chłopaka uruchamia w Dziewczynie kolejną falę ambiwalentnych emocji. Rozpoczyna się rozmowa, która demaskuje relację między nimi jako związek oparty na chwiejnych podstawach, podszyty wzajemnymi pretensjami. Wypowiedzi postaci mają strukturę spiralną, kolistą. Ich dialog krąży między dwoma punktami. Z jednej strony bohaterowie próbują za pomocą słów „oswoić” rzeczywistość, znaleźć się w niej, nawiązać kontakt między sobą. Poruszają temat nienarodzonego jeszcze dziecka, rodziców, spaceru. Z drugiej strony, na zasadzie niemalże katatonii, powracają frazy zaburzające tok dialogu, wyrwywające się co chwilę z ust Dziewczyny, obrazujące jej stan: „Nie obchodzę cię / Nie słuchasz mnie / Nie chcę tu zostać”. Chłopak często nie podejmuje tych stwierdzeń, nie zaprzecza im ani ich nie potwierdza, rzeczywiście jakby jej nie słyszał. Sytuacja nie daje im zbyt dużego pola manewru. Zaczynają się konfrontacje z kolejnymi domownikami: z Siostrą, Matką, Ojcem. Rozmowy są powierzchowne, rażą konwencjonalnością. Nikt tu nie wyłamuje się poza schematy, nie okazuje swoich uczuć, nie ma jakichś wielkich powitań, serdecznych gestów. Ta powściągliwość przestaje być zwykłą cechą, wydaje się sygnalizować zahamowania emocjonalne tych ludzi, a także niezręczność sytuacji, obecność czegoś, o czym czytelnik/widz nie wie, a co tkwi wewnątrz tej historii. Matka tylko kiwa głową w stronę Chłopaka, widząc go po raz pierwszy, Ojciec w ogóle na niego nie reaguje. Wszystko rozgrywa się między drobnymi, zwyczajnymi

---

<sup>11</sup> Jon Fosse, *Imię*, tłum. Elżbieta Frątczak-Nowotna, „Dialog” 2007, nr 1, s. 27. Wszystkie cytaty z tej sztuki oznaczam skrótem *I* oraz numerem strony, które umieszczam w nawiasie.

czynnościami: wyjście mamy na zakupy, powrót ojca z pracy. „Wchodzi Ojciec, ma pięćdziesiąt, sześćdziesiąt lat, jest zdrowy, silnie zbudowany, widać jednak, że jest zmęczony i zamknięty w sobie. Chłopak wstaje, ale Ojciec udaje, że go nie widzi, (...) podchodzi do fotela, siada, nadal nie zwraca uwagi na Chłopaka; bierze gazetę ze stołu, przegląda ją, wzdycha” (I, s. 38). Fosse w didaskaliach buduje epicki dystans do postaci, zaś jej opis przywodzi na myśl dramat naturalistyczny. Choć zatem zostają dokładnie przedstawione czynności i gesty postaci, nie ułatwia to wcale interpretacji jej zachowań i motywacji. Autor obnaża automatyzm zachowań, przyzwyczajęń i konsekwencje zaburzenia codziennych rytuałów. Wszystko jest tu typowe, przewidywalne. Mieszkańcy tego domu poruszają się po wyznaczonych liniach, Fosse nadaje im rys wręcz marionetkowy. Mechanizm funkcjonowania tego domu zostaje zakłócony przyjazdem Dziewczyny i Chłopaka. Przewidywalność każdej chwili została zaburzona, ale tylko na moment, ponieważ relacje między postaciami się nie zmieniają. Konieczność ustosunkowania się do nowej sytuacji przerasta możliwości bohaterów *Imienia*.

W tekście jest jeden taki dialog, w którym autor daje Dziewczynie i Chłopakowi szansę na wzajemne zbliżenie. Poznajemy ich odczucia, wchodzimy głębiej w przestrzeń wewnętrzną. Ten moment odślonienia następuje podczas rozmowy o dziecku i o imieniu dla niego. Szczególnie istotny jest monolog Chłopaka, gdy wyrrywają się z jego ust słowa „z głębi duszy”, bez strachu przed obnażeniem, przed śmiesznością. To chwila, gdy język przybliża się do tego, by wyrazić myśl, by wybrzmiało w nim to, co powinno zostać wypowiedziane. Postać ta odsłania swoją najbardziej intymną i niedostępną przestrzeń. Chłopak dzieli się swoimi przemyśleniami i wyobrażeniami o sferze pozaziemskiej, by zaraz potem znów ukryć się za murem swego hermetycznie zamkniętego świata, milczenia i językowej nieporadności:

Tak sobie myślę  
Że jest takie miasto  
Gdzie dzieci żyją zanim się narodzą  
Gdzie żyją jedynie jako dusze  
Ale mimo to mogą ze sobą rozmawiać  
Na swój sposób  
Językiem aniołków (*patrzy na Dziewczynę, uśmiecha się*)  
Na pewno zastanawiają się do kogo trafia

Ponieważ one same o tym nie decydują  
Ktoś za nie o tym postanawia  
Postanawia po kolei  
O każdym dziecku (*I*, s. 54)

Ten fragment jest jedną z niewielu wypowiedzi w *Imieniu*, w których forma dyskursu zostaje w sposób zauważalny przełamana. Możliwość wyrażenia swoich myśli otrzymuje postać, która staje się dzięki temu najbardziej wieloznaczna. Fosse wciąga czytelnika w grę, pokazuje, że niemożność wyrażenia siebie i językowa nieporadność nie zawsze świadczą o ubóstwie życia wewnętrznego, a czasem wręcz przeciwnie. Dziewczyna odpowiada Chłopakowi: „Mówisz, jakbyś czytał z książki”. Trudności Chłopaka z określeniem swego miejsca na płaszczyźnie mowy oznaczają trudności z odnalezieniem się w rzeczywistości zdominowanej przez przyziemność i pragmatyzm.

W relacji młodych ludzi Dziewczyna jest postacią, która mówi, często monologuje, czasem zadaje pytania. Chłopak natomiast łamie wszystkie reguły komunikacji, nie odpowiada na pytania lub odpowiada przy pomocy słów „tak”, „nie”. Postaci mówią zatem jakby obok siebie, to raczej sposób prowadzenia dialogu o nich mówi przez przemilczenie, fragmentaryczność i niekompletność wypowiedzi. Wymiar katastrofy ma ten moment, który rozgrywa się bez słów i dzięki temu jest najbardziej dramatyczny. To odejście Chłopaka w finale. Drobną zbieg okoliczności – spotkanie Dziewczyny z przyjacielem sprzed lat – odbiera szansę na wspólne życie tych młodych ludzi, którym urodzi się dziecko. Pojawia się także pytanie, czy to na pewno Chłopak jest ojcem dziecka?

Kiedy Dziewczyna i Bjarne zostają sami, niby nic się nie wydarza, ale dokonuje się zdrada: „Bjarne wstaje, podchodzi do Dziewczyny, siada obok niej na kanapie, kładzie rękę na jej ramionach, przyciąga ją do siebie. Dziewczyna kładzie głowę na jego ramieniu, siedzą tak, patrząc przed siebie. Bjarne kładzie rękę na jej piersi. (...) Kładą się, leżą zwrócenii do siebie; obejmują się i tak pozostają” (*I*, s. 70). Chłopak przeczuwa tę zdradę; gdy wchodzi do pokoju, nawet o nic nie pyta. Być może uświadamia sobie, że nie jest w stanie nawiązać tak bliskiej relacji z Dziewczyną. Wie, że mogliby przetrwać ten pobyt w domu jej rodziców pod warunkiem, że potrafi ustanowić silną wspólnotę. Dlatego bierze walizkę i wychodzi. Fosse zostawia nas wobec tego faktu. Nic się już nie zmienia, nie dowiemy się już, co będzie dalej ani tego, co łączy-

ło Dziewczynę i Bjarnego wcześniej, ponieważ wehikuł powracania do przeszłości jest tutaj niemożliwy do uruchomienia. Akcja zostaje urwana w momencie, gdy u Ibsena od tej chwili zdarzenia zaczęłyby przybierać coraz szybszy obrót.

Jon Fosse wykorzystuje typowe dla Ibsena techniki konstruowania akcji, a także wytwarzania napięcia przez wypowiedzi bohaterów, które wskazują na rytm procesu wewnętrznego. Jednak postaci Ibsena mają większą władzę nad językiem niż te występujące w dramatach Fossego. Choć ci pierwsi też nie mówią już językiem, jakim posługuje się podmiot jako zracjonalizowana jednostka. To raczej język, który ma swoje głębokie „drugie dno”, pełen aluzji i insynuacji. Fragmentaryczny i urywany, coraz głębiej drążący rejony podświadomości. Bardzo silnie dochodzi w nim do głosu język ciała jako miejsce ekspresji i dążenia do samopoznania.

Język postaci Fossego to z jednej strony kaleki dyskurs rozpadu, z drugiej strony oscyluje on w rejony języka poezji, inkantacji. Głęboko odczuwalne w całej tej dramaturgii i wyrażone w języku, choć wcale nie wprost, często ukryte pod pozorem realistycznie zarysowanego konfliktu jest poczucie niewystarczalności jednego wymiaru świata. Złożoność ontologiczna rzeczywistości i jej wymiar metafizyczny pozostają nieokreślone, przejawiają się właśnie w konstrukcji bohatera jako istnienie na granicy światów, niemożliwe do zlikwidowania poczucie braku i niemożność pogodzenia się z koniecznością przebywania w zastanym świecie. Zarówno w tych tekstach, które mają budowę bardziej spójną i linearną, jak i w tych, które można nazwać poetyckimi i rapsodycznymi<sup>12</sup>, najbardziej prawdziwa i realna okazuje się rzeczywistość niezwerbalizowana i niewyraźna.

Mówienie ukazane jest jako męka, postaci wydają się sprzeciwiać przymusowi mówienia, natomiast dowartościowane zostaje milczenie, co pokazałam już na przykładzie Chłopaka z dramatu *Imię*. Słowa postaci Fossego często są równowartością milczenia. Ani słowa, ani milczenie nie potrzebują tu motywacji psychologicznej. Milczenie jest pojmwane

---

<sup>12</sup> Używam tu terminów „rapsodyczność” i „rapsodia” w znaczeniu podanym przez *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean - Pierre Sarrazac, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2007.

niemal substancjalnie, ma status ontologiczny. Jako takie, zostało ono dowartościowane w modernizmie w poezji, na przykład w refleksji teoretycznej Rilkego, u którego odnajduję ważne dla Fossego myśli. Postawa milcząca zyskuje aspekt pozytywny, staje się przeniesieniem kluczowych doświadczeń codzienności w wymiar pozasłowny. To nie tylko szukanie idealnej ciszy. To stan otwartości, który może pogodzić w sobie ontologiczną samotność człowieka z potrzebą nawiązywania więzi, tworzenia relacji z drugim. W tekście *Notatki o melodii rzeczy* Rilke porównuje budowanie relacji między osobami dramatu do malowania obrazu, a dokładniej do umieszczania postaci dramatu na wspólnym tle jednego krajobrazu. Ta metafora znalezienia się na tym samym tle znakomicie obrazuje fakt, że porozumienie można osiągnąć raczej poza rozmową, we wspólnej medytacji intymnego, milczącego współbycia. Zamilknąć trzeba nie tylko po to, by usłyszeć drugiego, lecz również po to, by usłyszeć „melodię świata”. Wewnętrzne wyciszenie, pustka i nicość potrzebne są do postawy nasłuchiwania, otwarcia się na odbiór i rozpoznania owej „melodii rzeczy” w najprostszych formach, we wszystkim, co nas otacza.

Taką postawę wobec świata jako pewien nadany przez nieokreśloną siłę stygmat – dar, a zarazem przekleństwo – ukazuje Fosse w kilku wersjach i wymiarach, różnie układając los bohaterów, modyfikując zakończenia swoich sztuk. Na przykładzie Chłopaka z *Imienia* obserwujemy zakończenie słabe, czyli po prostu urwanie akcji. Inne wersje losów takiego bohatera, dziwaka i odludka, pokazuje Asle z *Letniego dnia* oraz Chłopak ze wspomnianego już przy okazji dramatów realistycznych tekstu *Noc śpiewa piosenki*. Asle mieszka ze swoją partnerką, Młodą Kobiętą, w domu nad morzem. Dobrze czuje się jedynie na swojej łodzi. Nie potrafi przeżyć dnia bez wypłynięcia w morze, najczęściej robi to bez żadnego konkretnego celu. Jego postać wyraźnie koresponduje z postacią Elidy, bohaterki *Pani z morza*, i uosabia cały topos tęsknoty za morzem i pragnienia zjednoczenia z nim jako fascynującą i wyzwalającą potęgą czy wręcz wyobrażonym Absolutem.

Dla Aslego przestrzenią realizacji i spełnienia jest morze, natomiast dla Młodego Mężczyzny z dramatu *Noc śpiewa piosenki* stanowi ją świat książek i jego własne, wciąż nieudane próby pisarskie. W tym tekście mamy kolejną odśłonę z życia razem, lecz osobno młodych małżonków. Oboje bronią się przed wypełnianiem oczekiwań stawianych przez bli-



ską osobę. Najlepiej oddają to słowa Młodej Kobiety: „Wszystko jest w normie / wszystko jest jak trzeba / Wszystko jest w porządku”<sup>13</sup>. Takie kwestie u Fosseo niosą zawsze potencjał znaczeniowy odwrotny do ich bezpośredniego sensu. W dodatku wypowiedzi tej bohaterki cechuje duża dawka ironii. Odczytujemy więc: „Nic nie jest w normie, nic nie jest jak trzeba, nic nie jest w porządku”. Młodzi ludzie mają dziecko, ale wygląda na to, że oboje chcieliby żyć inaczej. Nie wiedzą jak, ale „inaczej”. Młoda Kobieta obwinia męża o to, że w domu panuje przygnębiająca atmosfera i dlatego nie odwiedzają ich znajomi. Dziewczyna wciąż powtarza: „Leżysz i czytasz / nie wychodzisz / nic nie robisz”. Uważa chłopaka za nieudacznika, jej zdaniem marnuje on czas na bezproduktywne zajęcia.

Zarówno Asle, jak Młody Mężczyzna nie potrafią dostosować się do żadnych norm, skazani są na alienację. Uciekają w inną rzeczywistość, fizyczne odosobnienie, odejście do kogoś innego lub ku czemuś innemu. Istnienie obu zmierza ku nieuchronnej tragedii: Młodego Mężczyzny w wersji realistycznej, Aslego w wersji mistycznej, bowiem te dwa teksty mają odmienną konstrukcję oraz inne znaczenia niosą w zakończeniach. *Noc...* to dramat bliski realistycznym sztukom Ibsena, Strindberga czy Czechowa. Młody Mężczyzna na wieść o tym, że żona chce odejść z innym mężczyzną, popełnia samobójstwo, strzelając do siebie z pistoletu. Natomiast Asle po prostu któregoś dnia nie wraca z morza do domu, nie wiemy, czy był to wypadek, czy samobójstwo. On po prostu znika, spełnia się jego pragnienie, by stać się inną formą istnienia, „stać się morzem”.

W postaciach Chłopaka z *Imienia*, Aslego z *Letniego dnia* i Młodego Mężczyzny z *Nocy...*, które bardzo siebie przypominają, Fosse kontynuuje ten typ bohatera, który najbardziej doceniała literatura romantyczna. Znamię takiej postaci to duchowe trwanie w skrajnym odosobnieniu, a jego życie często przybiera formę myślenia o śmierci. Można ją nazwać jednostką traktującą życie jako cierpienie i noszącą w sobie cały ból istnienia. Romantyzm silnie wkroczył w obszar indywidualnego życia wewnętrznego. Problematyka indywidualizmu powróciła w przetworzonej formie w modernizmie. Modernistycznemu myśleniu

<sup>13</sup> Jon Fosse, *Noc śpiewa piosenki*, tłum. Halina Thylwe, [w:] idem, *Sztuki teatralne*, ADiT 2005, s. 133.

o podmiocie zabrakło jednak przede wszystkim romantycznej wiary w potęgę ludzkiej wyobraźni. Idea i myśl, które w romantyzmie wynosiły jednostkę ponad społeczeństwo, na przełomie XIX i XX wieku nie są już tym samym. W epoce kryzysu zbiorowości rozpadły się bowiem wszystkie instancje, które mogłyby tę ideę czy myśl potwierdzić. Dlatego epokę tę zdeterminowało piętno wieku nerwowego i wieku choroby. Metaforykę choroby łatwo odnaleźć tak w refleksji teoretycznej, jak w literaturze tego okresu. Bohaterowie Ibsena opisywani byli jako przypadki chorobowe. Zarówno bierny, pasywny, pogrążony w samoanalizie podmiot męski, jak coraz bardziej świadomy, odrzucający swoje role i dotychczas przyjęte normy podmiot kobiecy byli odbierani jako chorzy neurotycy, wypaczeni, reprezentujący „patologiczny stan ducha”<sup>14</sup>. Nieudani i wybrakowani, odkrywający siłę ludzkiej seksualności i wstydliwych popędów wywoływali oburzenie moralne i obyczajowe. Jak bohaterowie Ibsena są nosicielami chorób wieku nerwowego, na które w dosłownym i symbolicznym, cielesnym i duchowym znaczeniu skazany jest Oswald, bohater *Upiorów*, tak postaci Fossego można określić jako ponowoczesnych melancholików trwających w pozycji depresyjnej. Charakteryzuje ich to, że istnieją właściwie poza kontaktem z własnym Ja, w jakimś sensie wyrzekają się samookreślenia, a także jakichkolwiek pragnień, dążąc do osiągnięcia jakiejś współczesnej odmiany acedii. Funkcjonują oni poza samopoznaniem, jeśli myślimy o nich w kategoriach zrationalizowanego kartezjańskiego podmiotu, który potrafił jeszcze w sposób czytelny dla drugiego opisać siebie. Jednak w widoczny sposób dramaturgia Ibsena podważała już prymat kartezjańskiego *ego*, konstruując alternatywny model subiektywności.

U Fossego koncepcja podmiotowości ma wyraźny związek z myślą Martina Heideggera, czy wręcz wydaje się z niej wywodzić. Zresztą dramtopisarz otwarcie przyznaje się do fascynacji filozofią autora *Bycia i czasu*. Samopoznanie w świecie postaci Fossego jest możliwe w znaczeniu proponowanym przez Heideggera. Bowiem w *Byciu i czasie* nieznanie siebie jest stanem pierwotnym. Samopoznanie, w którym odkryty zostaje fakt naszej śmiertelności, wydaje się czymś rozczarowu-

---

<sup>14</sup> Zob. D o r o t a S a j e w s k a, „Chore sztuki”. *Choroba / tożsamość / dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Księgarnia Akademicka 2005, s. 129-149.

jącym. Metafora umierania jest wyróżnionym sposobem bycia w czasie i w poznawaniu siebie. Według Heideggera „śmierć trzeba wytrzymać”, czyli trzeba ze śmiercią żyć. Daje to rodzaj siły do życia, możliwość bycia otwartym, bycia „tu oto”. Pozostawia możliwość życia w taki sposób, by móc siebie w każdej chwili porzucić. Bycie ku śmierci, wiedza, że się umrze, to najpewniejszy sposób życia.

Samopoznanie u Heideggera objawia się nie jako brak informacji o sobie, lecz jako określony kształt życia, w którym nie rozumiemy otaczającego nas świata, nasze stosunki z innymi są pełne „fałszywych zbrań”, a my sami nie jesteśmy Sobą. Nie wtedy bowiem zaczynamy być sobą, kiedy się do siebie, używając środków poznawczych, chcemy przybliżyć, ale wtedy, kiedy staramy się od siebie uciec. Samopoznanie dokonuje się zatem wtedy, kiedy niejako w ogóle go nie chcemy<sup>15</sup>. Trudna w przekładni, poetycka filozofia Heideggera znajduje swój wyraz, swoje literackie wcielenie w życiu postaci Fossego.

Fosse i Ibsen operują paradoksami, prowadzą grę z oczekiwaniami widza, wiodą na manowce i zwodzą pozorami, by pokazać, że niczego nie możemy być pewni w naszych racjonalizujących strategiach interpretacyjnych, gdyż wszystko polega na współistnieniu przeciwieństw. Szczególny wydaje się sposób połączenia realizmu z czymś, co można określić jako mistycyzm, w dramaturgii jednego i drugiego autora. Na ten aspekt twórczości Ibsena zwracał uwagę Arthur Miller w szkicu *The Ibsen and the Drama of Today*<sup>16</sup>. Bohaterowie nie tylko ostatnich sztuk Ibsena, lecz także tych zwanych realistycznymi mają zdolność osiągnięcia stanów mistycznych. Najczęściej na końcu procesu dramatycznego zyskują najwyższy stan świadomości w wyniku dotarcia do subiektywnie ukazanej wiedzy o sobie bądź o otaczającym ich świecie. W *Rosmersholmie* taki stan staje się udziałem Rosmera i Rebeki tuż przed śmiercią. Z jednej strony doświadczają oni życiowej klęski i rozpadu osobowości, z drugiej strony – epifanii i zjednoczenia strony duchowej. Ukazany na sposób melodramatyczny wspólny skok do wody mógł się dokonać wyłącznie dzięki temu, że uzyskali jedność na jakimś poziomie dużo wyższym niż

<sup>15</sup> Zob. Katarzyna Gurczyńska, *Samopoznanie na gruncie „Bycia i czasu” Martina Heideggera* <<http://www.nowakrytyka.pl>>.

<sup>16</sup> Arthur Miller, *The Ibsen and the Drama of Today*, [w:] *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press 1994, s. 227-233.

realny. Ponieważ w dialogu pokazane jest rozmijanie się i brak wzajemnego zrozumienia bohaterów, to jednoczy ich jedynie pragnienie osiągnięcia nicości i pustki, sprawiając, że to prawdopodobnie jedyny moment w czasie, w którym mogą skoczyć razem do wodospadu.

Miller zwraca także uwagę na te momenty unieruchomienia akcji, w których czas zyskuje inny wymiar, zaczyna liczyć się tylko terażniejszość. Przenosi swoje rozważania na typ kontaktu postać/aktor – widz. Przywołuje działanie fenomenu, jakim jest fotografia, porównując postać Ibsena do współczesnego bohatera filmowego, który nie musi mieć żadnej przeszłości ani żadnych innych dowodów istnienia niż ten, że teraz, właśnie w tym momencie jest fotografowany czy filmowany. Powoduje to zaangażowanie widza, które można określić jako bycie z bohaterem, trwanie w jego terażniejszości.

Podobny model zaprojektowanego odbioru działa też u Fossego. Postaci istnieją, jakby zostało nałożonych na siebie kilka fotografii i pojawiają się właśnie dlatego, że akurat patrzymy na jedną z nich. Realizuje się zasada obcowania ze statycznym obrazem, zapisem, który w zamyśle powstaje po to, by po wielokroć wyzwalać procesy wyobraźniowe, wspomnienia i odtwarzanie przeszłości. Fosse stosuje przy tym dwie perspektywy wyjściowe. Albo pokazuje unieruchomioną postać, która ustanawia swój subiektywny, wewnętrzny wymiar czasu. Albo zewnętrzną, statyczną akcję w zobiektywizowanym czasie, która w efekcie pokazuje – niczym u Becketta – nawracanie czasu oraz człowieka, który trwa i przemija.

Zarówno Ibsen, jak Fosse ukazują człowieka w sytuacjach i stanach ekstremalnych, drążąc możliwość radzenia sobie z rzeczywistością i trwania coraz bardziej zdecentralizowanego podmiotu w czasie. Ibsen używał, jak na swoje czasy, mocnych efektów i zabiegów szokujących widza. Natomiast Fosse stosuje łagodne wartości estetyczne, nic u niego nie jest jaskrawe, szok u widza może spowodować jedynie ustatycznienie i rozcieńczenie akcji oraz brak spodziewanego efektu. Obaj pisarze wykorzystują efekt przeniesienia kierunku akcji, gdyż miast linearnie, akcja rozwija się w głąb sytuacji, co powoduje, że spowalnia i wciąż się zatrzymuje. U Ibsena sceny, u Fossego czasem wręcz całe dramaty funkcjonują na zasadzie obrazu, fotografii czy też filmowego, długiego ujęcia „na zbliżeniu”. Obraz *Dziewczyny na kanapie*, *Suzannah* siedzącej przy stole czy *Kobiety z Letniego dnia*, która od momentu śmierci męża stoi

przy oknie i patrzy na morze, przywodzą na myśl sceny z takich dramatów modernistycznych, w której główna bohaterka, jak choćby *Hedda Gabler*, w której główna bohaterka często w zamyśleniu patrzy w okno. Właśnie okno, zasłonięte bądź odsłonięte, tak istotne w konstrukcji przestrzeni Ibsena, rozszerza przestrzeń w sztukach Fosseo w wymiarze realnym i symbolicznym, uaktywnia grę i wytwarza napięcie między przestrzenią zewnętrzną i światem wewnętrznym postaci zapatrzonej w okno, obdarzonej najczęściej szczególnym rodzajem wrażliwości i odczuwania świata.

Badacze często zwracają uwagę na pokrewieństwo twórczości Fosseo między innymi ze statycznymi obrazami rówieśnika Ibsena, Vilhelma Hammershoi. Niemal wszystkie płótna Hammershoi'a przedstawiają chłodne, surowe, monochromatyczne wnętrza i obecną w nich statyczną postać kobiety, żony malarza – Idy, odwróconej do widza plecami, często właśnie stojącej bądź siedzącej przy oknie. To postać medytująca, znajdująca się właśnie w takiej pozycji otwarcia na czas i przestrzeń, na to, co płynie z otoczenia w kierunku ludzkiego wnętrza. Patrząc na te obrazy, ma się wrażenie kontaktu z czystą, teraźniejszą obecnością. Oglądający może poczuć się zaproszonym do milczącej współobecności. Zaś powracając do metafory Rilkego, można powiedzieć, że ma szansę znaleźć się na tym samym tle z postacią z obrazu. Taka relacja między widzem a postacią/aktorem na scenie została zaprojektowana jako możliwa w dziełach Ibsena, szczególnie czytanego na nowo przez to, co zostało po nim napisane i może być interpretowane jako postibsenowskie.

Nowa formuła subiektywności, którą konstruuje Ibsen w swoich dramatach, zasadza się między innymi na odkryciu, że człowiek sam nie ma bezpośredniego dostępu do swojej historii. A co za tym idzie – do prawdy o sobie. Może jedynie konstruować jej alternatywne, fragmentaryczne wersje, będące wariacjami subiektywnej pamięci. Dlatego w odbiorze zarówno wczesnych, jak i tak zwanych realistycznych oraz późnych tekstów Ibsena widz nie może być pewien niczego, a na pewno nie może zawierzyć temu, co mówi postać. Może jedynie współtworzyć kształt opowieści i decydować o jej ostatecznej wersji. Wersja ta jednak pozostanie jedynie jego wersją, przefiltrowaną przez jego subiektywną prawdę. Wersją widza oczekującego na doświadczenie, a nie konstruowanie całościowej historii.

Daleko idące zmiany formy tekstu pisanego dla teatru wprowadzane przez Ibsena miały związek z fascynacją przełomem w psychologii i psychiatrii i z odkryciami Freuda. Warto przypomnieć freudowską koncepcję przedstawienia teatralnego, które on traktuje jako seans psychoanalityczny. Według Freuda teatr jest dla widza miejscem projekcji samego siebie. „W tej funkcji, jakby przez osmozę, teatr rozgrywa się w przestrzeni wewnętrznej. (...) By zaistniał teatr, konieczne jest zapoczątkowanie procesu KATARTYCZNEJ IDENTYFIKACJI”<sup>17</sup>. Freud pisał: „Prawdziwa radość z dzieła poetyckiego pochodzi z uwolnienia naszej osobowości z napięć. Być może nawet to, że twórca sprawia, iż zaczynamy – bez poczucia winy i wstydu – doznawać przyjemności z ujawniania naszych skrywanych urojęń”<sup>18</sup>. Cel stawiany przedstawieniu, które winno dawać widzowi możliwość dotarcia do stłumionej części własnego Ja, którą Freud nazwał „inną sceną” samego siebie, zbliża je do seansu psychoanalitycznego i daje psychoanalityczne rozumienie pojęcia: oczyszczenie przez „wyrzucenie” z siebie tego, co stwarza napięcia i kompleksy, a poprzez teatr lub w gabinecie psychoanalityka zostanie zobrazowane.

Stopień identyfikacji z postacią sceniczną w tym teatrze miał być większy niż kiedykolwiek wcześniej i kiedykolwiek później. Dążenie do osiągania takiego kontaktu z widzem oraz budowanie efektu realności wywiedzione z tej koncepcji przybrało formę wzmacniania fikcji scenicznej, która paradoksalnie miała mieć moc deziluzyjną. Ważniejsze od samego artefaktu stało się indywidualne przeżycie widza i uwolnienie go od tej traumy, od której bohater nie ma możliwości się uwolnić. Współczesny teatr coraz częściej wykorzystuje performatywny potencjał tkwiący w sztukach Ibsena i otwartość na nowe odczytania. Bohater Ibsena jest stawiany **wobec** widza, który sprawdza, czy jego teksty nadal oddają współczesne doświadczenia.

Tymczasem Jon Fosse umieszcza swego współczesnego bohatera w centrum koła opowieści, ukazując po wielokroć współczesnemu widzowi jego nieuświadomione najczęściej traumy. Wchodzi w obszar doświadczeń, które we współczesnym świecie odsuwane są na dalszy plan,

<sup>17</sup> Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świątek, Ossolineum 1998, s. 406.

<sup>18</sup> Cyt. za: *ibidem*.

czyli przedstawia usilne, nieustanne poszukiwanie kontaktu z wnętrzem własnego Ja, z naturą i z transcendencją. Monotonny, wręcz hipnotyczny język i rytm jego sztuk wciąga widza/czytelnika w doświadczenie ciągłego powtarzania, które ma go prowadzić właśnie w stronę przeżycia traumy lub w stronę epifanii. Do określenia takiego typu kontaktu, który proponuje czytelnikowi/widzowi Fosse, może posłużyć teoria realizmu traumatycznego Hala Fostera. Autor opisał to pojęcie w odniesieniu do sztuk plastycznych w książce *Return of the Real*<sup>19</sup>. Zredefiniowana przez Lacana freudowska psychoanaliza i tutaj okazuje się pomocna w opisywaniu nowych form szeroko rozumianego realizmu w sztuce jako kategorii opartej na analizie procesu odbiorczego. Hal Foster opisuje doświadczenie realności w kontakcie ze sztuką, które według niego kształtuje się „między percepcją a świadomością podmiotu dotkniętego przez obraz”<sup>20</sup>. Dzieło sztuki ma umożliwić odbiorcy kontakt z tą częścią jego własnego doświadczenia, która opiera się symbolizacji. W rozumieniu Lacana to właśnie obszar Realnego – doświadczenie pozostające wciąż poza świadomością i poza obszarem codziennych doświadczeń. Sztuka ma prowadzić do kontaktu z Realnym przez wywoływanie traumatycznego doświadczenia, które Lacan opisał jako „przegapione spotkanie z Realnym”. Spotkanie to, choć wydarzyło się, nie weszło w obszar świadomości podmiotu. W celu oswojenia traumy trzeba wciąż powtarzać okoliczności tego spotkania, by przybliżyć się do tego niemożliwego – do przedstawienia Realnego, by kiedyś mogło się ono dopełnić. W takie rozumienie działania sztuki jako poszukiwania i wskazywania na Realne wydaje się wpisywać twórczość Jona Fossego. Dążenie w kierunku nieprzedstawionych i niewyrażonych obszarów ludzkiej świadomości jest obecne w całej jego dramaturgii.

Tym, co łączy Jona Fossego i Henryka Ibsena, jest z pewnością podwójność spojrzenia na wszystkie aspekty ludzkiego losu i wcielenie tej podwójności w strukturę swoich dramatów i w strukturę postaci. Z relacji Ibsen – Fosse wyłania się nowoczesny model dramaturgii intrasubiektywnej, której fenomen osadza się na afirmacji indywidualności, intymności i subiektywnego widzenia świata. Ukazuje ona człowieka

<sup>19</sup> Zob. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Od realizmu przedstawienia do realizmu doświadczenia*, [w:] *Oblicza realizmu*, op. cit., s. 11-45.

<sup>20</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 39.

pękniętego, którego głównym doświadczeniem jest trwanie w czasie. Domaga się od odbiorcy gotowości uczestnictwa w tym powtarzalnym, monotonnym doświadczeniu, które może otworzyć drzwi do jakiegoś innego, bogatego świata. To również gotowość wejścia w stan, który jest szansą i wyzwaniem dla współczesnej podmiotowości – stan świadomości, która potrafi istnieć w rozdzieleniu i niepewności bez godzenia przeciwieństw. Projekt dramaturgii intrasubiektywnej może spełnić się w teatrze nastawionym na powrót do oralności, w teatrze głosu z wnętrza Ja, który chce być równocześnie głosem wszystkich, głosem rozbrzmiewającym w ciele aktora „tu i teraz”. Ten głos będzie rozbrzmiewał zawsze w innym wariacie, w opowieści powtarzającej los kogoś innego, ponieważ jest to głos jednostki domagającej się wciąż ponawianej refleksji nad sobą samą.